
DE OUDE ITALIANEN

DOOR

HERMAN HANA

Er zijn nog altijd veel mensen, die denken, dat in den loop der geschiedenis het eene feit platweg uit het andere volgt, — en dat dus een reeks van feiten, in hun natuurlijke volgorde naast elkaar gezet, ons van een stuk geschiedenis een volledig beeld geven.

Maar men komt, dus doende, tot de gekste gevolgtrekkingen. Een koning, bij voorbeeld, heeft zich aan tafel aan zijnen wijn verslikt. Hij is nu prikkelbaar; en een gezant, dien hij 's avonds audientie verleent, wordt deswegen zóó onheusch door dien koning behandeld, dat daar, via de verdere vieren en vijven, een oorlog uit voortvloeit.

En als dan later, als die oorlog alweer een stuk geschiedenis, — een stuk feiten-groepeering — is, als dan later een kamerheer of zoo iemand ons haarfijn uiteenzet, hoe die oorlog eigenlijk ontstaan is, namelijk door een vlieg, die zich op Zijner Majesteits neus zette, juist toen Hoogst-Dezelve dien fatalen slok nam, dan geeft die sinjeur ons een zeer potsierlijken, althans zeer oppervlakkigen kijk op het gansche géval.

Ja, ik maak mij sterk, dat er onder de zeer velen, die van Gods-bestuur noch wereld-bestel iets willen weten, toch maar weinigen zijn, die zonder blikken of blozen zoo'n vlieg als aanstichter van een volkeren-strijd aanvaardden.

De geschiedenis; het wereld-bestel; het Gods-bestuur — bij den neus te nemen, dat gaat niet aan voor vlieg of mensch. Het gaat niet aan, zelfs voor een zeer bijzonder, groot en goed, ja „heilig” man, ook niet al is zoo'n man van zijn bekeering tot aan zijn dood van de beste en hoogste bedoelingen beziel.

Want als ik u thans vertellen zal van „de oude Italianen”, daarmee bedoelende: de groote schilders uit den tijd der Italiaansche Zevende Kerstboek 7

„Renaissance”, dan kan ik daar niet goed over beginnen, zonder met een enkel woord te gewagen van den monnik Sint Franciscus, die, zijn gansche godvruchtig leven lang, als bezielde bedel-monnik, de naar het wereldsche neigende verwording van Kerk en Staat heeft pogen te keeren, maar die, juist krachtens de sterke bezieling van dit pogen zelf, in de geschiedenis als een der groote voorbereiders van de veelmeer wereldsche dan godsdienstige Renaissance-strooming te boek staat.

Gij moet dan weten, dat omstreeks het jaar 1200, in Italië de ijdelheid en, onafscheidelijk daarvan, de zin-ledige vormelijkheid zoodanig was toegenomen, dat broeder Frans het zijnen plicht achtte er onder meer met klem op aan te dringen, de toespraken tot het volk in de kerk, in de volkstaal: het Italiaansch, te houden, en niet, zooals het farizeeuwsch gebruik geworden was, in de voor nagenoeg alle toehoorders onverstaanbare, latijnsche taal. Voor die toehoorders bestond de preek uitsluitend uit den „toon”, en, misschien, „den galm”.

Onwillekeurig denkt gij hierbij aan De Genestet's:

„Verlos ons van den preektoon, Heer;
Geef ons natuur en waarheid weer.”

Welnu, in nog sterker mate gold deze verzuchting voor de dagen van broeder Frans, die dagen, waarin de toon en het ver-toon of ceremonieel, de dreun, de sleur en de on-waarachtigheid alle waarheid, eenvoud en natuurlijkheid verdrongen hadden.

Ja, op het stuk van natuur en natuurlijkheid ging de stoute levensdorst van dezen monnik zóó ver, dat hij, naast „Gods Woord”, de volle aandacht en den vollen eerbied eischte voor „Gods Daad”, Zijn Schepping: „de Natuur”, en „Gods Beeld”, den mensch.

Sint Franciscus zelf en zijn snel wassende aanhang van minorieten of minder-broeders vormden alras een sterke macht, die op eenvoud en natuurlijkheid uit was maar de strijdleuzen dier macht waren nu eenmaal „van nature” aangewezen als de leuzen van het reeds opdoemend paganistisch „Humanisme”, of — nieuwe — menscheijkheid en mensch-waardigheid, en zoo heeft dan „de ironie van het

lot" het zóó geschikt, dat Sint Franciscus, armoede, eenvoud en natuurlijkheid predikend, mede schuldig staat aan het openen der deuren van „de Kerk" voor dat uitbundig „natuur"-bejag en voor dat in wezen heidensch naaktheids-vertoon, dat, in den bloeitijd der humanistische Renaissance, „de Kerk" beheerscht, ja getiranniseerd heeft.

Sint Franciscus heeft bedoeld en gedacht, een vernieuwer van het evangelie des Hemels te zijn. Echter begon zich reeds in *zijn* bezieling, en in *zijn* succes, die nieuwe era aan te kondigen, die ons gebracht heeft: het evangelie der aarde en der aardsche heerlijkheid.

Zie: wij hooren wel eens zeggen: apropos van iets nieuws, dat zich, als het ware plompverloren, allerwegen opdoet: „het hangt immers blijkbaar in de lucht". Alsof daar een nieuw ideaal, een nieuw levensdoel, als een fata morgana naar misleidende verten lokt. Evenwel, het is die aanduiding van in de lucht hangen zelve, die misleidend is; want wat daar dan heet in de lucht te hangen, dat dragen wij onder het hart, als een moeder haar ongebooren kind. En even onwetend als vogels, die hun nest gaan vlechten, zoo vlechten wij dan in ons binnenste de ontvankelijkheid voor dat nieuwe, dat, als het te zijner tijd, uit ons geboren, ons als een nieuwe werkelijkheid omringt, ons bereid vindt het blij te verwelkomen, als ons eigen, pril-geboren kind.

Als gij nu afbeelding I beschouwt, een schilderij van de hand van den grooten Florentijn: Cimabue — Tsjimaboèè — gemaakt in de tweede helft van twaalf- naar dertienhonderd, dan kunt gij, vooral in het bovendeel: Maria op een troongestoelte, door engelen beschermd, iets voelen, dat als een adem is; of als een morgenwind.

Gij hoeft u niet het geweld aan te doen, in het gelaat van die moedermaagd met haar harde wenkbrauwen, starren blik en scheven mond iets liefelijks te willen ontwaren. Gij moogt ook vrijelijk glimlachen om die kinderlijke opvatting, die de belangrijkste figuur het grootst van gestalte beeldt, en die de engelen daaromheen en de profeten in hun sousterrain, als minder „groot" kenbaar stelt. Maria's onbeholpen handen, en vooral die als het ware aangeliemde duimen,



I. Cimabue — Moeder en Zoon

kunnen u bevreemden en gij kunt, als ge wilt, aandachtig over deze voorstelling rondspeurend, nog velerlei andere „hinderlijkheden” ontdekken, die technisch evenzoovele kinderlijkheden zijn. — Want juist die luttele aandacht, die u op het spoor van allerlei tekortkomingen voert, opent terzelfder tijd uw oog voor de inderdaad Hemelsche liefelijkheid, die, het hart van den schilder doortrillend terwijl hij met zijn onvolprezen toewijding dit heilig tafreel gestalte gaf, zijn schoolsche figuratie de macht verleent, ons, van de aarde weg, naar den Hemel omhoog te trekken.

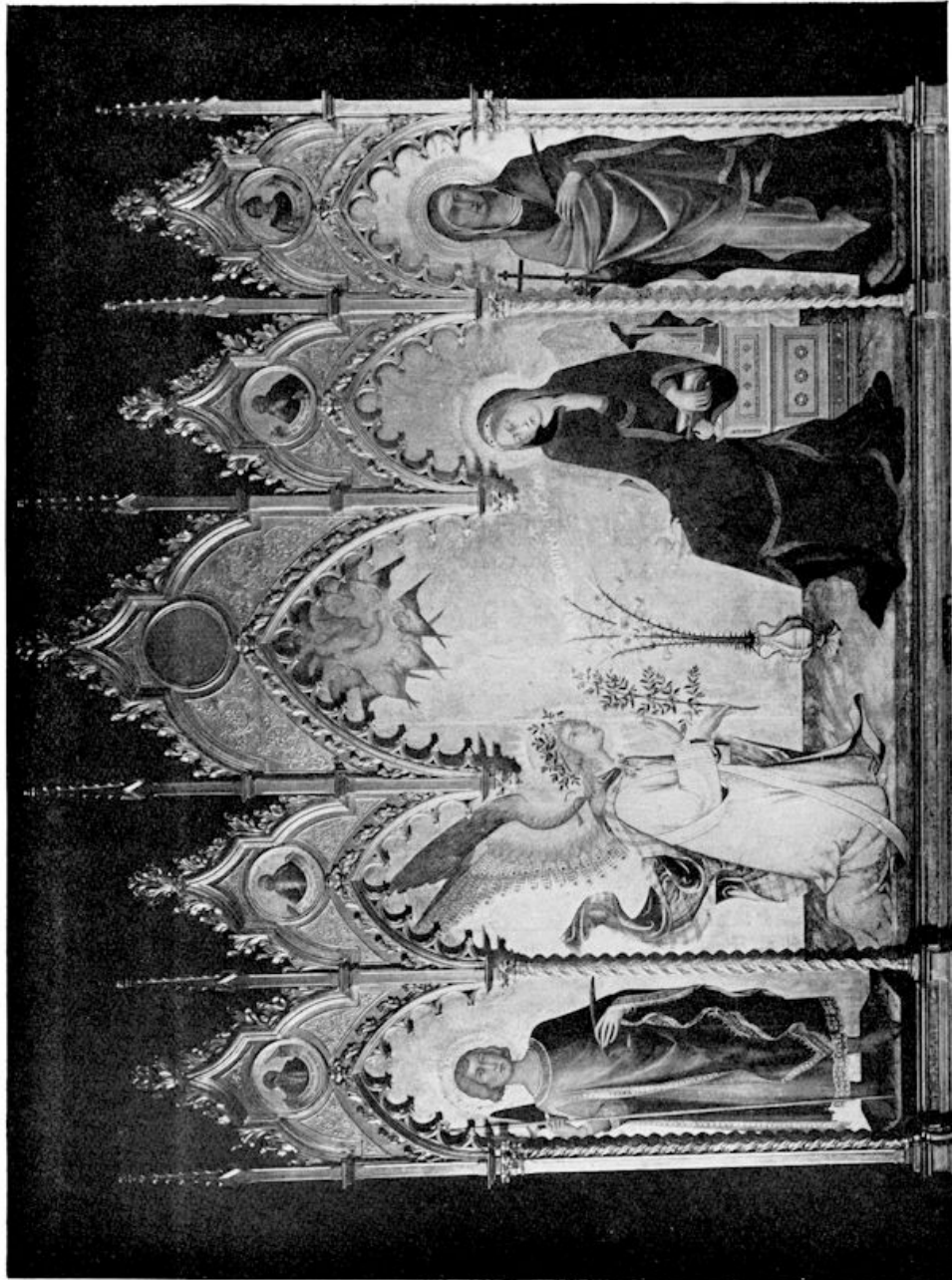
Toch erkent gij, in alle onderdeelen, vooral in de gewaden en in de letterlijk blinkende engelen-wicken, een zeer sterke neiging tot de tastbare werkelijkheid; en als gij zeggen wilt, dat die werkelijkheid in de kleeren der engelen dichter benaderd is dan in het kleed van Maria, dat, ondanks alle voortreffelijkheid in de plooienvalling, toch met de pen geteekend schijnt, dan moet ik u met instemming erkennen, dat de meester dus blijkbaar juist *déze* figuur, die hem 't naast aan 't hart lag, het minst heeft „aangedurfd”. Immers in die pen-achtige behandeling verraadt hij het sterkst den stijl zijner leermeesters: Byzantijnsche kloosterbroeders, — die in het met de pen versieren van misen getijboek hebben uitgemunt.

Het is waar: hij heeft hiermee tevens een schittering bereikt, die ons even suggereert: „een blinkend gewaad”, — maar wij zien aan de veeren der engelenvleugels, dat hij dit blinkende ook op natuurlijker wijze te bereiken weet, waar hij zich vrijer durft laten gaan.

Maar hoe dat dan zij: gij zult, naar tijdsverloop en vaardigheidsontplooiing de kunst der oude Italianen voorts waardeerd, toch door geen enkelen hunner een zóó sterke mate van kinderlijk-bovenaardsche verreining meer genieten als door dit tafreel van Cimabue.

Men heeft, gij kunt dat zien, geleerd den hemel tot op de aarde neer te trekken, maar men heeft daarvoor de onnaspeurbare louterheid van een Cimabue, die nu eenmaal aan alle aardschheid vreemd is, ingeboet.

Een zóó teeder-dienende zegening, als van die engelen uitgaat naar Maria's troon, heb ik voor mij althans, nergens teruggevonden.



II. Simone Martini en Lippo Memmi — Maria-oodschap

Simone Martini en Lippo Memmi, die het altaarstuk van afbeelding II gemaakt hebben, — ik denk: de een het schilderwerk en de ander de lijst — zijn niet zoo beroemd als hun tijdgenoot Cimabue, maar ik stel het op hoogen prijs u hiermee te kunnen wijzen op de zeer innige samenwerking van schildering en omlijsting, welke laatste er, naar gij ziet, op berekend is om ons den indruk te geven, dat „de Kerk”, — in deze lijst gesymboliseerd door het kerk-geboùw, — het gansche geval behoudend en behoedend „in zich vervat”.

Reeds de aankondiging of verkondiging van Maria geschiedt alzoo, in mystieken zin, „binnen het raam” van dat geestelijk instituut, dat „de Kerk” of: „de Gemeente van Christus” heet.

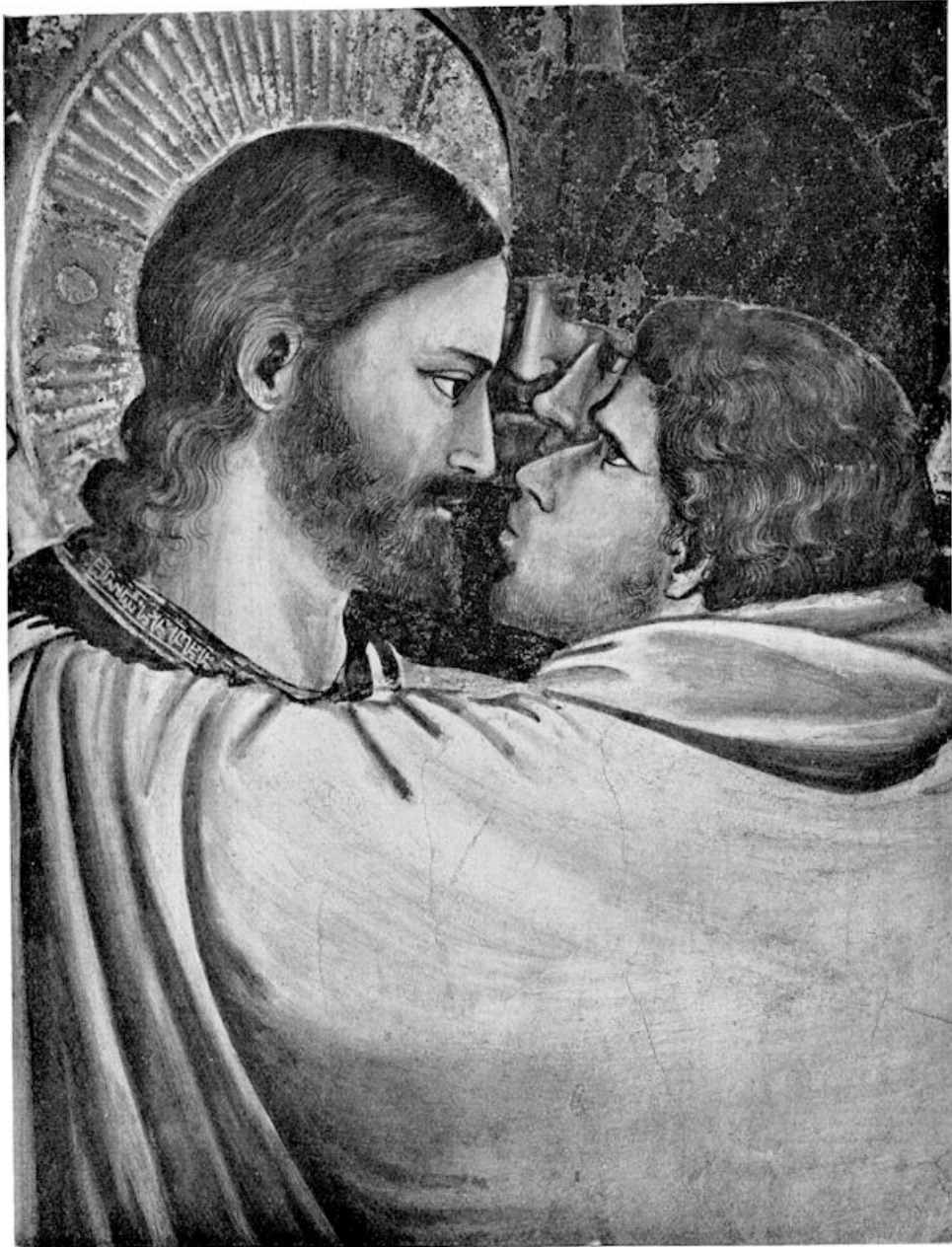
En daar komt dan nog bij, dat de Middeleeuwer in het kerkgebouw als zoodanig zijn behoefte aan wijding dermate bevredigd voelde, dat hem zelfs in dat kerkgebouw zelf, de decoratieve herhaling daarvan, als wijdings-symbool, zooals in deze schilderij-lijst, volstrekt niet overbodig scheen. Ik kan dat hier slechts aanstippen, maar ik zou u, vooral uit het vormelijk en naar het pompeuze neigend Italië, vele voorbeelden daarvan kunnen laten zien.

Wat nu de schilderijen zelf betreft, erkent gij overal een alvast iets „natuurlijker” of realistischer opvatting en uitbeelding van houding, handeling, gelaats-uitdrukking en drapeering.

De smartelijk-eerbiedige terugwijking van Maria is iets, dat voor dien tijd gloednieuw of uiterst modern was. Maar de Byzantijsche troon, waarop zij zetelt, representeert nog een hard brok „Byzantinisme”, een woord, dat voor onze ooren is gaan beduiden: pronkzucht en slaafsche kruiperigheid. Sint Franciscus hield daar niet van. Een edele vrouw was voor hem niet hetzelfde als een „edelvrouw”.

Zoo’n ondeugendheidje als de stoutheid van dat windvleugje, dat daar fluks even Gabriëls mantel — en hoe knap gepenseeld — omtoovert in een drake-figuur, getuigt daartegenover van een stukje zuiver menschelijke natuurlijkheid, dat broeder Frans een vergenoegd lachje kon hebben ontlokt.

De cherubijnenkrans rond de duif, boven in de spitsboog, is alweer nog zuiver Middeleeuwsch; en zoo zit dit schilderij dus vol van zoo-veel innerlijke contrasten, dat wij duidelijk voelen, hoe hier iets breken



III. Giotto — De Judaskus

of dóórbreken gaat. De oude leerstelligheid van de bovenpersoonlijke, althans on-persoonlijke, dogmatick, begint te wijken voor de vrije opvatting van den vrijen mensch. Het „Ik”, met zijn eigen aansprakelijkheid en zijn eigen houding, zelfs tegenover het „Heilige”, stapt op het program, en . . . waar de Middeleeuwsche Meesters alleen bij uitzondering bij name bekend zijn, kan men de Renaissance niet bestudeeren zonder te worden bestormd door kunstenaarsnamen, die allerzijds opdoemen in overstelpenden overvloed.

Afbeelding III is de weergave van een deel van een zoogenaamde fresco-schildering — dat is: een schildering met waterverf op de natte muurkalk — van de hand van den beroemden Giotto, leerling van Cimabue.

„Hij dien ik kussen zal, die is het.”

Gij vindt hier nog veel van den leermeester in.

De scherp-omlijnde koppen, de scherp-geteekende gelaatstrekken, en ook nog iets van die kinderlijke onbeholpenheid, waarmee, bijvoorbeeld, baard en hoofdhaar zijn geschilderd.

Evenwel, de zeer sterke inspiratie bereikt met behulp van deze bescheiden middelen een maximum van dramatische spanning.

Als gij dat oog van Jezus aanschouwt, dan ziet gij zeker goed, dat het hard en ijzerdraad-achtig van teekening is. Maar gij ziet tegelijk, dat het alles uitdrukt wat wij van dat oog, in deze beproeving, op 't stuk van bovenmenselijke sterkte, bovenmenselijk begrip, mededoogen en schouwingsmacht verwachten konden.

De tegenstelling tusschen Jezus en Judas ligt slechts in oppervlakkigen zin in de tegenstelling tusschen het verfijnd-edele profiel van Jezus, tegenover het aapachtige, verfijnd-laaghartige profiel van zijn meest tragischen discipel Judas. Want achter en in dien blik dier beide oogen verzamelt zich eenerzijds: moed, macht, overwicht en . . . overgave, anderzijds: schuwe sluwheid en . . . angst. Het is ons alsof Judas, onder den ban van Jezus' blik, gedwongen is te gehoorzamen aan het onuitgesproken bevel: verraad mij thans door uwen kus.

Zie, dit zijn zielkundige diepten, die niet te overtreffen zijn. Gij



IV. Fra Angelico da Fiesole — De kroning van Maria

begrijpt, dat men, hierna, nog wel anders, en vooral soepeler, behendiger zal kunnen schilderen: maar niet met sterker overtuiging of aangrijpender waarachtigheid.

Ik heb Judas' profiel dierlijk, en toch verfijnd, dus laat ons zeggen: demonisch genoemd. Vergelijk het slechts even met het onnoozel plebejers-profiel van den Romeinschen „krijgsknecht”, vlak daarboven, en gij zult inzien wat ik bedoel.

Een paar aardige bijzonderheden zijn nog: het naïef nadrukkelijke van den vergulden stralenkrans om Jezus' hoofd, — hier is relief gebruikt, zooals ge ziet, — en, daartegenover, de reeds zeer breede, vlotte, en schilderkunstig bijna volmaakte behandeling van de drapering van Judas' mantel.

Die stralenkrans is, ondanks al zijn nadrukkelijkheid, bestemd om te verdwijnen. De vlotte schildering, de soepele, vleeschelijke, wereldsche vormgeving is bestemd om het pleit te winnen.

Het is de schilderkunst zelve, die zich reeds hier, in dit gewijd en vroom tafreel, als een soort demonische macht, tegenover het zuiver religieuze stellen gaat. „Hij dien ik kussen zal, die is het. . . .”

Met afbeelding IV, — „De kroning van Maria”, — in den Hemel, door haren Zoon — van de hand van Fra Angelico van Fiesole, — zijn wij, naar tijdsorde, in den aanvang van 1400—1500, — dat wil zeggen: in den echten Renaissance-tijd, aangeland. Naar den geest echter behoort Fra Angelico, — de Engel-achtige schilder, — nog tot de late Middeleeuwen.

Niettemin gaan wij met deze fresco-schildering, waarvan de hier gegeven afbeelding alleen het voornaamste gedeelte geeft, alweer een belangrijken stap vooruit in de richting eener minder strakke of starre, lossere, zachtere en natuurlijker schilderwijze.

Zie slechts allereerst naar de koppen der beide hoofd-figuren. Zie vervolgens ook naar de handen. Noch Cimabue, noch ook Giotto, hebben een zoo natuurlijke en toch ook zoo eenvoudige wedergave van het vleesch, noch een zoo innige harmonie tusschen de schildering van vleesch en kleeding weten te bereiken. De kleeding trouwens, zoowel van de hoofd-figuren als van de engelen daarachter, is niet



V. Masaccio — De verdrijving uit het Paradijs

alleen „natuurlijk”, maar ook een natuurlijk bestanddeel der schildering.

Nog doen de aureolen om de koppen sterk aan Byzantijsche mozaïeken denken. Zij gelijken meer op metalen- of, wilt ge, aardewerk-schotels, dan op die straling, waarvan we ons kunnen denken, dat ze een „blinkend aangezicht” omgeeft.

Ook die straling achter de hoofdgroep en achter de engelen, welke verbeeldt: de straling van een licht, is nog naar middeleeuwschen trant gebeeld; en als gij naar die cherubijnen kijkt, tusschen de wolkjes, die de hoofdgroep dragen, — cherubijnen, waarvan gij, op deze reproductie, de vleugels ternauwernood onderscheidt, — dan erkent gij ook in dat gedeelte: in die wolkjes, die als stukken reuzel zijn; in die scherp-blinkende „aureolen” rond de kopjes; en in de stralbundeltjes, die hier en daar tusschen de „wolkjes” uitschieten, nog veel van dat harde, onwennige, dat nog vrij sterk aan de Middeleeuwen herinnert.

Toch heeft Fra Angelico nog zoodanig naar den geest in den Hemel geleefd, dat zijn werk ook ons nog, naar den geest, daarheen verplaatst.

Inmiddels echter is „de teerling geworpen”. Men heeft, naar het hart, het wereldsche, althans de aardsche heerlijkheid verkozen; en ook al is dat nu zoo, dat nog vaak het Hemelsche dat wereldsche bij wijze van spreken doorstraalt en verheffend beïnvloedt, men voelt toch telkens naar welken kant de weegschaal dóórneigt, op de kentering tusschen het bejag van den geestelijken inhoud en het bejag van den schoonen vorm.

En als gij nu, terstond hierna, uw aandacht richt op afbeelding V, een der weinige werken van den jong gestorven, doch onvolprezen baanbreker Masaccio, dan ervaart gij aan dit tafreel een anderen geest.

Kijk nog eerst eens niet naar onderdeelen, maar overschouw de eenvoudige, grootsche samenstelling of compositie van het geheel. Geloof mij: de man, die, apropos van een onderwerp als dit, de wereld van verloren heerlijkheden: — het Paradijs, — alleenlijk

aanduidt door een enkel, rijzig poortgestel, — die man is groot en eenvoudig van ziel.

Gij erkent, dat van de talloze andere mogelijkheden om dit tragisch oogenblik te beelden, ook de mogelijkheid: aan de eene zijde het Paradijs, en aan de andere zijde de woestenij te schilderen, een zeker bestaansrecht heeft. Even zeker is het, dat zulk een conceptie of opvatting onze aandacht verbrokkeld had.

Wat wij hier nu zien, is een van smart en wroeging verkrimpens menschenpaar; om een poort, die zij door moesten; om een schrikwekkende toekomst, hun door den Engel des Gerichts, — die hun boven het hoofd zweeft, — als eigenschappen levensdoel ge-
wezen.

De Schrift verhaalt, dat het zwaard van den Engel vlamde.

De Meester heeft het aangedurfd, die vlamming weg te laten. Hij heeft den vloek verbeeld door een spuwing van drek, die de uitgebannen in den rug treft. Wij lezen daar niets van in de Schrift. Hieruit blijkt ons, dat Masaccio zichzelf als het ware een profetisch gezag toekent. Een gezag, dat wij hem hebben toe te kennen, op grond van het feit, dat in de kunst,

Voortaan:

Niet in de eerste plaats overlevering en gebruik, maar wèl in de eerste plaats de levendheid van de eigen beleving als maatstaf van haar waarde geldt.

Dit komt, welbeschouwd, neer op een verplaatsing van „bevoegdheid”.

Immers, om maar twee voorbeelden te noemen: Heeft niet de Middeleeuwsche Kerk den schilder voorgeschreven, Maria, zelfs vóór Christus' geboorte, gezeten op een troon, te beelden? Een troon, waarvan toch juist nadrukkelijk het tegendeel geboekstaafd staat?

En dan vervolgens: die kroning van Maria, na haar dood?

Wat dus de afwijking van de authentieke gegevens betreft, is de verplaatsing der bevoegdheid daartoe: „lood om oud ijzer”, maar niettemin blijft het beginsel, dat in deze verplaatsing der bevoegdheid

van de Kerk, náár den kunstenaar, tot uiting komt, uw volle aandacht verdienen.

Zie, wij schrijven het jaar 1420 of daaromtrent, en dat jaar is, voor Italië, — voor het bronnengebied alzo van de gansche Renaissance van West-Europa, — het kenterings-jaar.

De Middeleeuwsche cultuur heeft nu afgedaan. Het is niet langer de conservatieve, persoonlijkheidslooze gemeenschapsgeest, belichaamd in het Kerkelijk Gezag, die den schilder de „wet” stelt.

Het is waar: reeds Cimabue, en zijne opvolgers allengs meer, beginnen zich van het juk dezer opgelegde wetmatigheid los te maken. Maar het is, groot gezien, alles nog maar aanvangs-gebaar. Het is de zwelling, het gespannen geraken tot aan de bevrijding, zich uitend in dat groote gebaar: het geboren worden van de Renaissance; hier en nu: voor uw aanschouwend aangezicht: in dat doorschrijden van die poort, die uit de gehoorzaamheid aan het gebod, naar de bittere vrijheid van het persoonlijk geweten mondt, welk geweten bij den schilder speciaal zijn „kunstenaarsgeweten” heet.

Gij moet mij niet misverstaan. Ik zie de verschilpunten. Maar ik wensch, dat gij, met mij mede, deze treffende overeenkomst ziet:

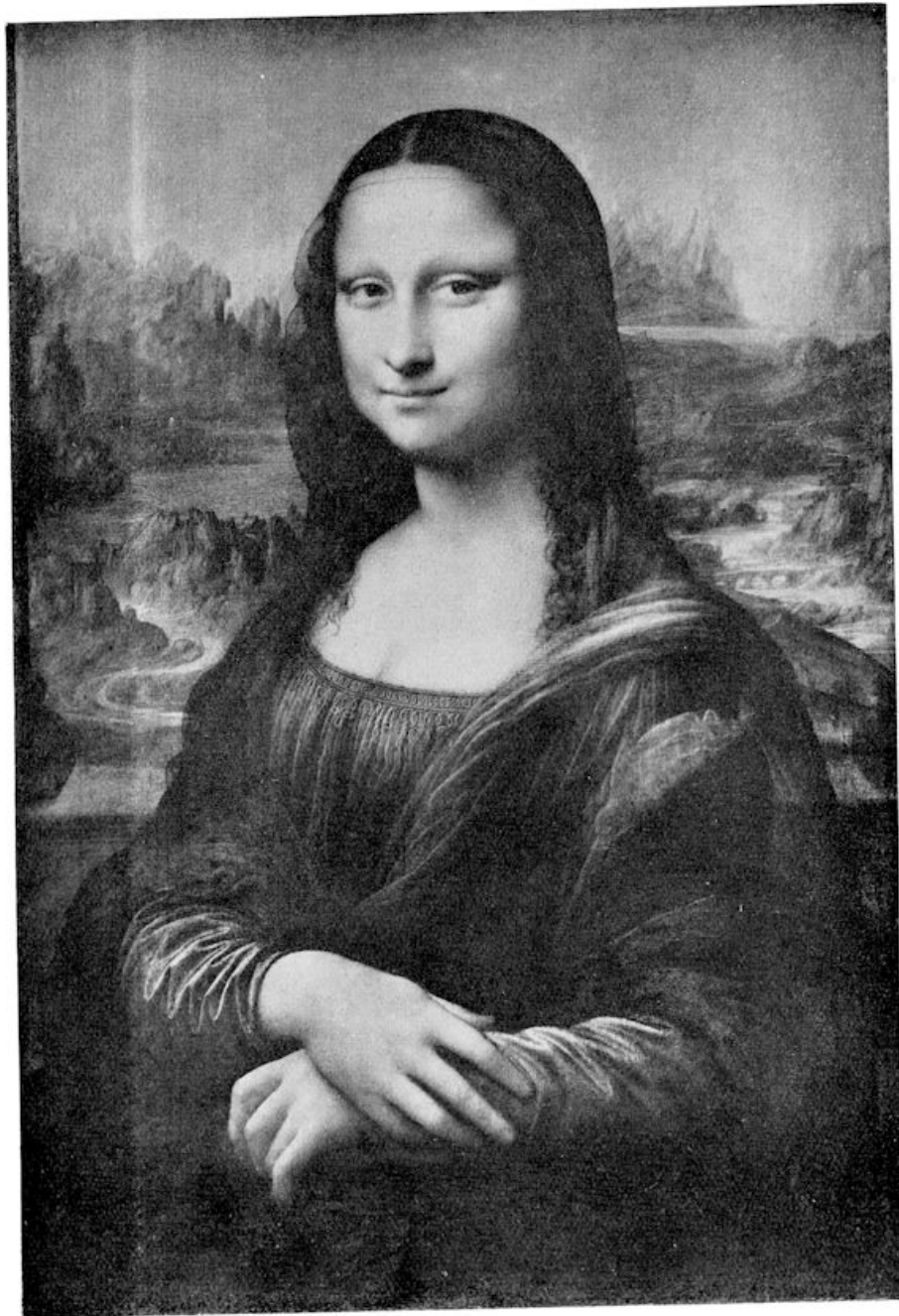
Van wet naar geweten leidt de zondeval, van wet naar geweten leidt de aanvang van het Christendom, van wet naar geweten opent zich de poort naar humanistische, individualistische of persoonlijkheids-Renaissance, opent zich die poort, die het tijdperk der Middeleeuwen sluit.

Wat de Schrift, ja, wat de Kerk leert, dat is de waarheid. Wat de eigen brandende beleving doorzielt, dat is:

De individueele waarachtigheid.

En het is deze waarachtigheid, die, in de kunst, de Goddelijke waarachtigheid zal heeten, zoolang de Renaissance en haar nabloei duurt, tot aan, ja deels tot in: onzen tijd van vandaag.

Gij hebt nu te bedenken, dat hetgeen gij hier voor u ziet, in dat nog altijd, hoe ook geschonden, aangrijpend tafreel van Masaccio: niet langer in de eerste plaats een ver-beelding is van hetgeen de geschiedenis verhaalt, of ook van hetgeen de Kerk leert, maar eene stolling



VI. Leonardo da Vinci — Mona Lisa

tot beeld van hetgeen de kunstenaar Masaccio be-leeft en doorlijdt.

Het is hijzelve, die daar naakt, niets van het verleden, — de middeleeuwen, — met zich meenemend, door die poort gaat. Het is hijzelve, die daaraan zijn profetisch kunstenaarsrecht ontleent om dat beeld te beelden naar *zijn* welbehagen.

Was het vóór dezen de Kerk, die zich het recht aanmatigde, de ver-beeldingen of om-beeldingen der Schrift naar eigen gezag, met vaak aanmerkelijke afwijkingen, te leiden, thans treedt de kunstenaar in haar plaats. En daarmee ontvlamt het zwaard, dat tusschen Kerk en Kunst zal hebben te richten. . . .

Beschouwt gij nu, tenslotte, de figuren van Adam en Eva om hun waarde als direkt getuigende menselijkheid, dan zult gij, — ondanks enkele verschilderingen door latere herstellere van deze fresco-schildering, ja ook ondanks Adam's korte armen en dergelijke bijkomstigheden, die ten laste blijven van Masaccio zelf, — hierin een mate van werkelijkheid ervaren, die gij in de vorige afbeeldingen mist.

Wat gij weer bij Masaccio mist, is dat boven het menselijke uitgehevene, dat in het bijzonder de werken uit den overgangstijd zulk een ontroerende wijding verleent.

Ontroering en wijding beide liggen van nu aan op een ander plan. En omdat het van nu aan vóór-eerst en vóór alles de *ménsch* is, en *niet* meer de Kerk of Gemeenschap, of: „Gemeente”, die getuigt, daarom wordt, eveneens van nu aan: het onderwerp, hoewel dan voorshands nog altijd in hoofdzaak bijbelsch of religieus, — daarom wordt dat onderwerp, mèt de religie, tot bijzaak. Hoofdzaak wordt: de eigen kunstenaars-overtuiging, het eigen kunstenaars-geweten, kortweg:

Hoofdzaak wordt nu De Kunst.

Want niet alleen heeft het woord Kunst van nu aan die gansch andere, individualistische strekking, die het in de Middeleeuwen nagenoeg geheel ontbeerde, maar:

Eerst met het intreden in de Renaissance erlangt de kunst haar zelfstandig wezen, en daarmee het recht op haar Naam, Naam, die in de Middeleeuwen geen bestaansrecht of bestaans-réden had.

Zevende Kerstboek 8



VII. Michelangelo — Adam

Dat, wat wij nu nog altijd voelen of denken bij het hooren of noemen van dien Naam:

Dat werd geboren, toen Masaccio schilderde deze bannelingen buiten deze „Poort”. Dat werd geboren, toen Masaccio daarmee zichzelf tot banneling, — en dat is: tot eenzame . . . verhief.

In afbeelding VI vindt gij een reproductie van een kunstwerk, waaraan de uiterst veelzijdige, geheimzinnige Leonardo da Vinci jaren lang gewerkt heeft. Het stelt voor: Mona Lisa, de vrouw van Francesco del Giocondo.

Men kan het, naar den geest des tijds, die het vertegenwoordigt, en ook naar de berichten aangaande de jaren, waarin het geschilderd werd, op 60 à 70 jaren jonger dan Masaccio's fresco van afbeelding V stellen.

De Gebroeders Van Eyck, in Vlaanderen, hadden inmiddels de olieverf uitgevonden, en met olieverf is dit schilderij gemaakt.

Dit is dus een schilderij, volkomen beantwoordend aan de zakelijke voorstelling, die dit woord voor ons inheeft.

En het is ook tevens een volkomen zuiver voorbeeld van wat wij in het algemeen, naar geest en voorstelling, onder schilderkunst verstaan.

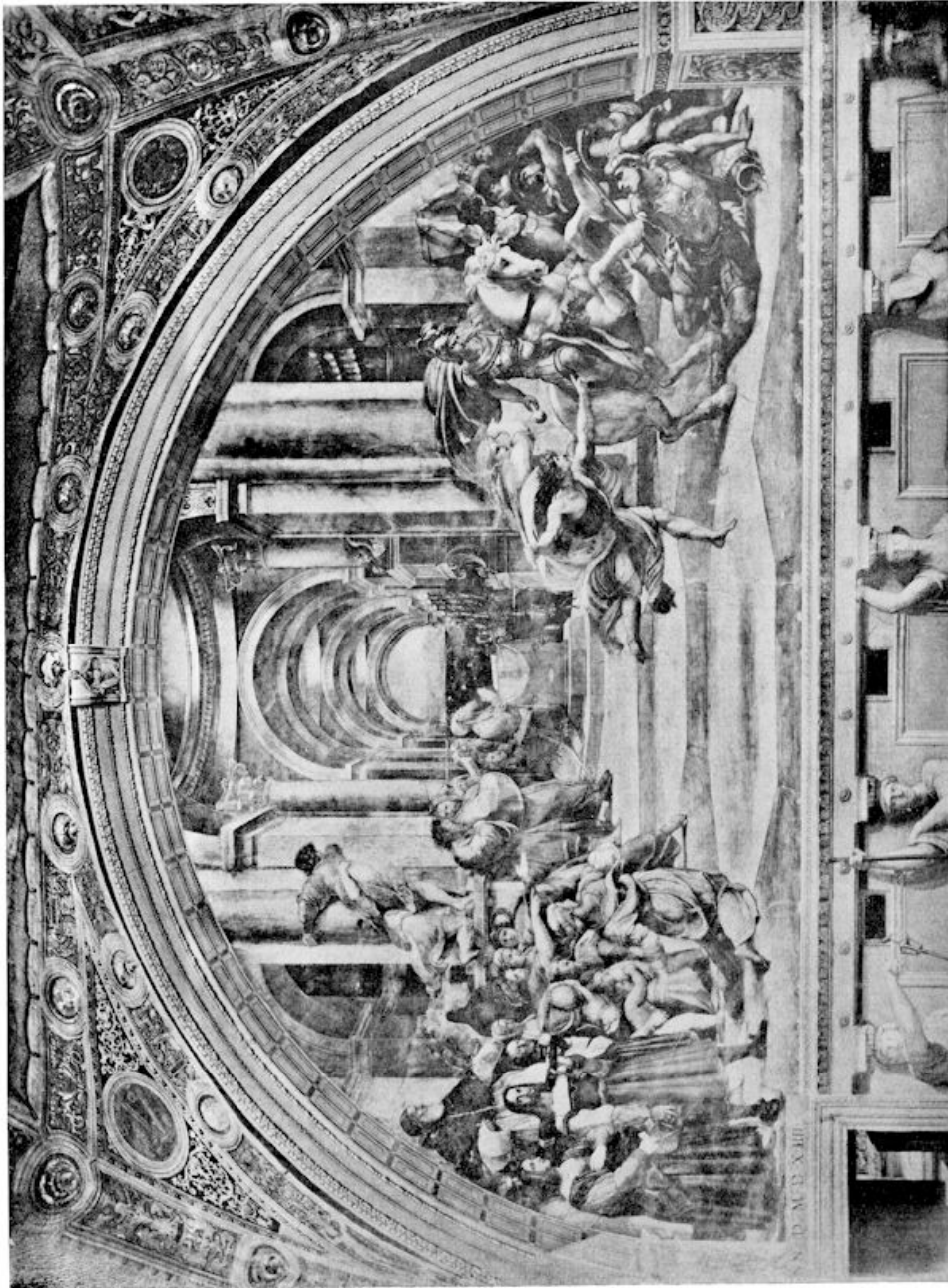
Het heeft nog de ambachtelijk-degelijke, zeer nauwkeurig doorwerkte uitvoerigheid, die aan dien tijd nog eigen is, maar het heeft, daarnaast, een grootschheid, een eenvoud, een sterk levende rustigheid, alleen bereikbaar voor den zeer groote.

Het vertegenwoordigt, naast andere meesterwerken, den hoogsten bloei van den Italiaanschen Renaissance-tijd, en het vertoont u eene schilderkunst, die alle blijken draagt geen enkel religieus of kerkelijk motief meer te behoeven om haar eigen gezag te staven.

„Het Mysterie” der Kerk is vervangen door het Mysterie der Kunst, dat, voorzoover geestelijk, toch niet langer religieus is.

Afbeelding VII dateert van een kleine eeuw later dan Masaccio's Paradijs-tragedie.

Zij geeft weer: een deel uit Michel-Angelo's fresco-schildering in de Syxtynsche kapel, — Vaticaan, — te Rome.



VIII. Rafaël — Heliodorus

Afbeelding VII is Adam, terwijl hij door God wordt ten leven gewekt. Deze kop is zekerlijk nog weer grootscher, machtiger, zelfs met dien onbewusten, nog droomerigen blik, dan Da Vinci's óverbewuste Mona Lisa. Michel-Angelo's fresco's in de Syxtynsche kapel bevatten trouwens, behalve den hier afgebeelden Adam, figuren van een zóó imposante, bovenaardsche geweldigheid, dat wij ook hier-tegenover weer, evenals bij de werken der oudste pioniers, zij het op gansch andere wijze, aan de aarde onttoogen en naar het gebied van den geest worden opgeheven.

Afbeelding VIII, een fresco-schildering alweer, — zij het van andere hand, namelijk van den jong-gestorven, verbluffend talentrijken Rafaël, — is een wonderlijke mengeling van gewijde historie en allegorie.

Het is overstelpend van hevige dramatiek, maar toch beheerscht Rafaël zijn tafreel, door de voorstelling in twee hoofdgroepen te verdeelen, samen tot één geheel verbonden door den aan het altaar geknielden hoogepriester op den achtergrond.

Het wonderlijk samengesteld onderwerp is:

De koning van Syrië heeft een zekeren Heliodorus uitgezonden om in den tempel te Jeruzalem het aldaar bewaarde ondersteuningsgeld voor weduwen en weezen, — toevalligerwijze in de linksche groep ter plaatse aanwezig, — te stelen.

Juist echter, terwijl hij zich opmaakt om met zijnen buit den tempel te verlaten, schiet uit den Hemel een Hemelsch Ruiters met zijn trawanten te voorschijn, en wordt Heliodorus, aan wiens handen de spaarpot ontvalt, zooals ge ziet, te zamen met zijn bondgenooten, met groot gerucht gedood.

Van links wordt Paus Julius II binnengedragen, terwijl geheel links, naast den stoet, Rafaël zelf mede binnentreedt, om het door hem zelf naar het heden verplaatste verleden mede te beleven.

Het is alles, zooals den grooten tijdgenoot van Michelangelo bejaamt, inderdaad meesterlijk geschilderd. En de schildering is er bovendien op berekend, u alles zoo werkelijk of „echt" mogelijk voor oogen te stellen. Gij wordt zelfs door den schilder, als het ware,



IX. Andrea del Sarto — Maria-boodschap

uitgenoodigd om plaats te nemen op het door hem daartoe leeg gehouden vloer-midden, waardoor gij in gedachte, onder dien weidschen boog door, het schilderij, of, wilt ge, den tempel, binnenstapt.

Het zijn betrekkelijk kleine vertrekken in het Vaticaan, die door Rafaël aldus beschilderd zijn. Aan de niet geschilderde, maar in den linker-benedenhoek in den lijve aanwezige, openstaande deur kunt gij de grootte van de kamer, èn, vooral, van het schilderij gemakkelijk schatten.

Voorts kunt gij nu nagaan, almede met behulp van die deur, waar uw oog zoo ongeveer zal zijn, als gij, op den vloer van dat vertrek, midden voor dat schilderij staat. Dat zal dan zijn: op het papier gemeten, eenige centimeters, — en, in werkelijkheid: eenige handbreedten beneden de ondergrens van het tafreel.

Hieruit volgt: dat Rafaël, met àl zijn werkelijkheidsdrang, ons hier toch maar een tempelvloer vertoont, die boven ons oog ligt. Welnu, daar kan geen mensch, in dien stand, boven òp kijken.

En dan die boog, die het geheel overwelft: die is toch echt? Neen, lezer, alles wat gij boven de onderlijst ziet, is geschilderd. Zoo was nu eenmaal oud-Italië: pompeus, prachtlievend, den beschouwer bedriegend met ijdelen schijn, tot eer van „De Kunst”, en, naar men voorgaf: tot eer van God. En met zulk een mengelmoes van schijn met schijn, zochten zelfs de àllergrootsten, ook Michelangelo, ons den Hemel op aarde tot appetijtelijke werkelijkheid te maken.

Over de architectuur van dien „Jeruzalemschen Tempel” zwijg ik nu maar. Die architectuur is grootsch, maar geenszins oud-Palestijnsch. Hetzelfde geldt voor de gansche voorstelling, maar over gedegen oudheidkunde brak de Renaissancist zich het hoofd niet.

Trouwens: de historische juistheid heeft, zelfs in een als historiestuk pareerend schilderij, heel wat minder te beteekenen dan de levende kunstwaarde, die toch in dit schilderij van Rafaël, ondanks alles, aanwezig is en dus mee telt.

Wilt gij inmiddels, door een direkte vergelijking, eens constateeren hoever wij zoo gaandeweg van het religieuse af, naar het wereldsche



X. Correggio — Heilige nacht

toe, zijn omgezwaaid, sla dan, na een blik op afbeelding IX, ook afbeelding II nog eens op.

Gij ziet nu het verschil van opvatting, dat, van 33 jaar na 1300, tot nagenoeg evenver na 1500, de kunst zich „veroverd” heeft.

Maria is hier, terwijl haar hand met wat bloemen speelde, — bloemen, die zij nu, overvallen door den verkondigings-engel, heeft laten vallen, — Maria is hier van achter een pompeuzen tuin-lezenaar half-afgewend opgestaan, en verneemt „de boodschap” van den engel, een engel, die zóó absoluut sterk werkelijk is, dat de villa-bewoners op hun balcon er elkander op wijzen, hoewel de naakte sinjeur, die op de stoep zit, een anderen kant op kijkt.

Ik vraag mij vergeefs af, wat de groote meester Andrea del Sarto met dien naakteling voor kan hebben. Want dat die figuur iets inheeft, blijkt uit de stelligheid, waarmee de formatie van de engelen-groep uw aandacht met een vaartje op deze figuur aanstuurt.

Personificeert deze figuur „de zonde”, die met de verkondiging of „Maria-boodschap” inderdaad in „verwijderd” verband staat, en daarom in het schilderij op het tweede plan compareert?

Hoe dit alles zij: Gij gevoelt, dunkt me, dat deze innige vermenging van gewijd en profaan leven tot bedenkelijk bizarre resultaten heeft geleid.

Of moet ik u, ten overvloede, nog wijzen op het gemaniëreed coquet geplooi van het gewaad ter hoogte van des verkondigers buik? En op het, nõg coquetter, veter-bindseltje boven de knie van de meest rechtsche der beide „Hemelsche Getuigen”?

En acht gij de onmiddellijk daarboven pralende leliën een alleszins afdoend momento nopens het woord: Den reinen is alles rein?

Kort en goed: het geheiligd onderwerp raakt hier reeds zóódanig één met het wereldsche, dat wij van eene inderdaad religieuse bezieling ook de helft niet meer kunnen gelooven.

Afbeelding X, „De Heilige Nacht”, van den Italiaanschen Rembrandt: den grooten Correggio, is trouwens uit denzelfden tijd.

Wij zien ook hier weliswaar „de natuur”, op voor- en achtergrond, en de „natuurlijkheid”, — in de kribbe en het stroo, in het aanvallig

geschilderde kindje, in Maria's houding, — hoezeer zij dan erg vlug weer overeind is, na hare bevalling, — in gelaatsuitdrukking en houding der overige figuren, hoewel deze allen erg theatraal doen, — ja, wij willen ook „natuur” en „ongekunstelde onbevangenheid” zien in de gekronkelde engelengroep daarboven, maar het wil er toch hoogstens ten halve bij ons in, dat, op de aarde: het kneepjen, dat de herderin (?) daar argeloos in des herders knie geeft, door den schilder even argeloos bedoeld is, en dat, in den Hemel: de schuldelooze zwaai, waarmee een der engelen ons een moment den „rug” toewendt, door den schilder in uitsluitend bōven-aardsche bezieling aldus geschilderd is.

En daar komt in dit geval nog bij, of eigenlijk: daar gaat nog aan vooraf, dat dit schilderij, als compositie, beneden alle kritiek is!

Het is, qua compositie, een rommelzoo!

Gij ziet wel, dat deze meester op 't stuk van mensch-, engel-, kinder- en dierfiguur, en ook op 't stuk van gelaats-uitdrukking, kleeding, drapeering, landschap en struweel geen moeilijkheden kent. Kunnen doet hij alles.

Bovendien: apropos van „het Licht der wereld”, dat daar geboren ligt, laat de schilder alle licht van dit ontegenzeggelijk bekoorlijk geschilderde wezentje uitstralen en zelfs de engelen, van onderop, verlichten. Ja, hij beheerscht het licht dermate, dat hij hierom de Italiaansche Rembrandt heet.

En toch, met dat al: weet hij geen eenheid meer te bereiken, omdat, niet alleen in hem, maar in zijnen tijd, de eenheid gebroken ligt.

Gij ervaart dit feit zeer sterk, als gij nog even terugbladert naar Cimabue. Dáar is eenheid; dáar is verhevenheid, en . . . dáar is compositie! Gij hebt er, om maar iets te noemen, nog niet zoo erg op gelet, dat die engelengroep in den linkerbovenhoek door de botte afsnijding van het tafreel, hoogst oneerbiedig verminkt wordt. Vergelijk daar ook een compositie als „Maria-boodschap” van afbeelding II eens mee!

Hier is het alles vervangen door . . . kunstvaardigheid of virtuositeit. Deze kunst neigt door haar rijpheid heen, naar de rotheid toe.

Die volle en onbevangen natuurlijkheid, die hier en nu op het

program verschijnt, is „wezensvreemd” aan de oude Italianen. Het is, in deze dagen, Nederland, en het is, met name, Rubens, die déze faze der kunst zal gaan ontwikkelen.

Italië heeft thans — tot nader order — het belangrijkste gezegd wat het te zeggen had.

Maar al moge het nu waar zijn, dat de bloeitijd, die in Italië ruim een eeuw vroeger dan in Holland plaats grijpt, mèt dien bloei, tevens de virtuositeit brengt, en . . . mèt de virtuositeit, de ont-zieling, toch raakt de kunst niet in één dag tot haar einde; toch worden er, sindsdien, nog voortreffelijke werken voortgebracht.

Ik sla, in dit beknopte overzicht, veel groote meesters over, om u thans, in afbeelding XI, deze plafond-schildering van Paul Veronese voor te leggen, een meester, die werkte rondom 1550.

Dit schilderij stelt voor:

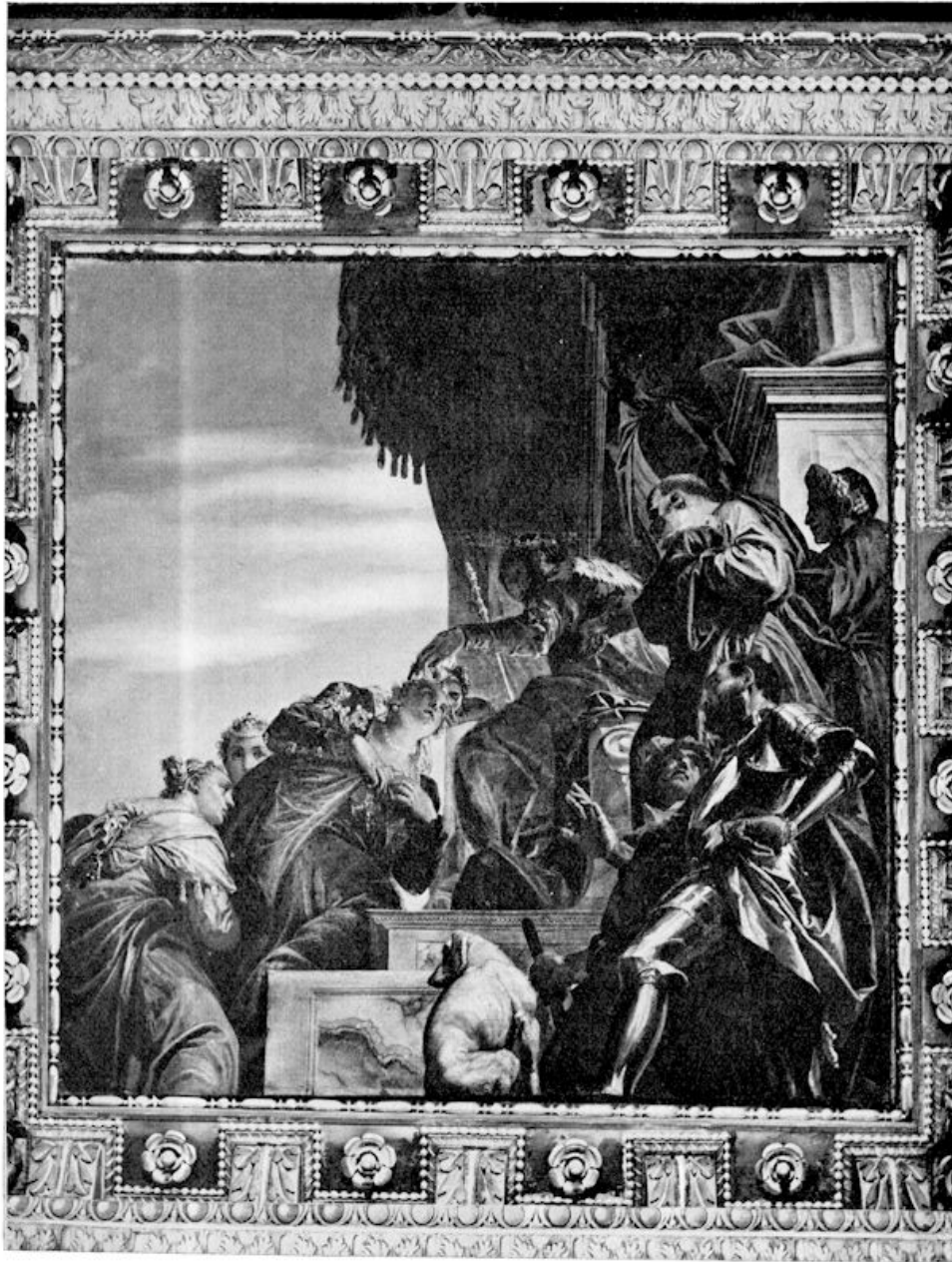
Esther 2 : 17: „En de koning (Ahasvérus) beminde Esther boven alle vrouwen, en zij verkreeg genade en gunst voor zijn aangezicht, boven alle maagden; en hij zette de koninklijke kroon op haar hoofd, en hij maakte haar koningin in de plaats van Vasthi” (de wegens overmoed verstootene). Is die oude, die zoo belangstellend op het geval neerziet, Esther’s stiefvader Mordechai, en is die ridder in ’t staal: Haman?

Dit zij tot daaraantoe, — deze compositie is gaaf. Er zit drang, vaart, opgang, spanning in.

Maar deze schildering vertoont bovendien nog een merkwaardigen karaktertrek, waarvoor ik in het bijzonder uw aandacht vraag. Gij herinnert u, dat ik er u bij den Heliodorus van Rafaël op wees, dat zijne perspektief, inzake een vloer, waar men bovenop kijkt, hoewel het oog daar beneden is, iets gewrongens heeft, iets dat in flagranten strijd is met den sterken werkelijkheidszin der groote Renaissancisten.

Welnu: ook dät probleem, waar een Rafaël blijkbaar nog mee „zat”, is hier door Veronese schitterend opgelost.

Gij kijkt naar dit plafondstuk uiteraard naar boven? Welaan, zegt Veronese: ik zal daar mijn tafreel op inrichten.



XI. Paolo Veronese — Esther's kroning

En nu doet Veronese hier iets, — drie eeuwen vóór de uitvinding der fotografie, hoewel de „camera obscura” hem bekend kan geweest zijn, — hier doet Veronese reeds iets, dat zelfs nu nog als fotografische merkwaardigheid per krant- of tijdschrift-illustratie compareert, — hij ontdekt en gebruikt de perspectivische verteekening, die ontstaat, als wij een toren of een hoog gebouw, waar wij van onder af tegenop zien, — precies zooals wij het zien, afbeelden.

Het àlterduidelijkst ontwaart gij die verteekening aan de zuil, waarvan gij nog juist een stukje in den rechter-bovenhoek te zien krijgt. En als gij al de andere „loodlijnen” hiermee vergelijkt, zult ge ervaren, dat „alles klopt”.

Ook de mensch-figuren zien wij van onder op, eveneens, alsof zij zich op groote hoogte boven het oog bevinden.

Hier is dus eindelijk een kerk-décoratie, die nu eens op en top voldoet aan àlle eischen, die men redelijkerwijze stellen kan?

Ja, voorzoover men verlangt, den indruk te krijgen, het schilderij als een gat in muur of zoldering te zien, door welk gat men dan een buiten of boven het gebouw plaats grijpende gebeurlijkheid aanschouwt, waaraan alleen nog maar het cinematografisch bewegen mankeert.

Neen, voorzoover men in een gebouw vooreerst en vooral dat gebouw wil zien; neen, voorzoover men den décorateur verbiedt, deze architectonische kunst-uiting door zijn eigen-gebrouwen illusies te verstoren.

Neen, voorzoover men, bijzonderlijk in het kerkgebouw, een wijding verlangt, die uitgaat boven de virtuositeit van de schilderkunst.

En . . . dat deze schilderkunst zelve, onder Veronese's eigen hand, bezig is, haren band met „de Kerk”, èn met haar gebouw, te breken, dat ervaart gij, onder meer, aan het feit, dat de schilder dit schilderij met olieverf, op doek, in zijn atelier geschilderd heeft, en niet, naar de tot dan althans nog heerschende zede, in fresco-techniek, op den muur.

Gij kunt dat schilderij er uit lichten. Wie goed toekijkt, kan zien, dat het er „los” is ingezet.



XII. Caravaggio — Valse spel

In letterlijken zin bestaat „het verband” tusschen kerk en kunst hier dus nog slechts uit eenige spijkers of schroeven, en dat schijnbaar bijkomstig verschijnsel heeft een diepe, symbolische beteekenis.

Met afbeelding XII, — de valsche spelers van Caravaggio (Caravàdjo), — naderen wij de 17e eeuw, diezelfde 17e eeuw, waarin ten onzent Caravaggio's geestverwant, Adriaen Brouwer, leerling van Frans Hals, drie jaren vóór Caravaggio's dood geboren werd.

Het alledaagsche erlangt zijn invloed op de schilders-inspiratie. Caravaggio heeft ook nog veel kerkelijks gewrocht. Brouwer niets van dien aard. Brouwer heeft, evenals veel andere groote zeventiend-eeuwers, door middel van het „genre-stuk”, de hoogten der boven elk genre uitgeheven kunst bereikt. Caravaggio niet.

Toch kunt gij in dit werk zeer veel waarachtigen eenvoud, en veel fijne zielskennis bespeuren. De figuur met de baret, met zijn verdraaiden arm, is leelijk. De leegte van den driehoek daarboven is hinderlijk.

Toch is die geste, apropos van die voortreffelijke, een kaart weg-moffelende hand, weer meesterlijk van zielkundige observatie.

En meesterlijk van zielkundigen humor is dat nadrukkelijk gepenseelde, in déze situatie echter wanhopig nutteloos, degengevest van het slachtoffer.

Zoo is er nog veel meer, waaraan de genre-liefhebber smullen kan, en waarin Adriaen Brouwer de mindere van Caravaggio heeten moet.

Evenwel, zooals gezegd: noch Caravaggio, noch ook zijn voorlooper Bassano, zijn ten volle opgewassen gebleken tegen een taak, die voor Holland was weggelegd, en waarin de Hollandsche meesters hebben uitgemunt.

Gij wilt, wellicht, van mij weten, hoe dit alles in elkaar zit?

Zoo ja, dan moet mijn antwoord zijn:

De Italiaan kon, en kan, in de kunst tot een hooge mate van persoons-ontplooiing geraken, mits hij zich gedragen voelt door een algemeen geldige levenshouding, — in dit geval de religieuse levenshouding, die, bij wijze van spreken, zijn „voetspoor” leidt, maar hem de handen vrij laat.

Voor het dragen der weelde van vrije hand en vrijen voet zijn sterker beenen en met name — op 't stuk der Renaissancistische kunst-geschiedenis, — Hollandsche beenen noodig gebleken.

Zielkunde, dramatisch talent, en dergelijke, zijn heel mooi als bijkomstigheden. Geen mindere dan een Rembrandt heeft dit glorieus bewezen.

Maar boven deze bijkomstigheden uit, rijze de schilder: De man, die zijn zielskracht ontplooit in compositie, licht, kleur en . . . in dat wat niet anders aan te duiden is dan als de dwingende, overtuigende macht van alle echte kunst.

Zoo zien wij dan de kunst als eenen „wind, die blaast waarheen hij wil”. Het blijft waar: de kunst komt voort uit de menschen, maar wij zien hoe het vermogen om haar voort te brengen, hetzij in gebonden of conventioneelen vorm, hetzij in zeer persoonlijken, met niets anders te vergelijken vorm, — hoe dat vermogen geleid en bestuurd wordt door machten, waar wij geen bewusten houvast aan hebben.

Gij weet, trouwens, dat de kunstenaarsgave een genade-gave heet.

Gij hebt nu die genade zien aanbruisen, gij hebt haar zien optorenen tot boven de macht der „Kerk”, eene macht, die toch juist in Italië haar hechtste fundamenten had, en gij voelt haar, in datzelfde land, ver-ebben en verrimpelen tot het arm en diepteloos gespeel met haar schamele resten op het strand der kunst.

Maar gij hebt daarmee tevens vertoefd in het oorsprongsgebied van dien tijdelijken golfstroom, die gedurende een drietal eeuwen, en ook zelfs daarnà, West-Europa heeft gewarmd en gevoed.

Want ook al blijft het waar, dat de tegenstelling tusschen Kerk en Kunst in de Renaissance haar beslag kreeg, — zoo is toch dit grootsche tijdsbestek ook uit hoofde van de vrij-making der religie zelve van zoo ontzaggelijke beteekenis, dat wij per saldo de allervoornaamste schepping der Renaissance: de schilderkunst, niet hebben te gispn, laat staan te veroordeelen.